

演劇人たちは何をしたのか／何ができたのか？

東日本大震災にともなう「公演中止」を事例として

高橋 かおり

1. 「芸術（文化・アート・演劇・音楽・美術……）に何ができるか？」という問いを問いなおす

2011 年 3 月 11 日に発生した大震災と大津波、さらにはそれらに引き続いて起きた原発事故は、東北地方を中心に甚大なる人的・物的被害をもたらした。しかし、震災は直接的被害のみならず間接的・二次的被害も及ぼした。相対的にみれば軽微な被災・被害は議論のぼりにくいとはいえ、それらのなかにも複雑な問題が多くある。

さて、震災直後から「芸術（文化・アート・音楽・演劇・美術……）に何ができるか」といった問い、あるいは「芸術の力」といった言葉は、マスメディアによって、ソーシャルメディアを通じて、芸術家（アーティスト・表現者・クリエイター等）本人からも、それ以外の人々からも数え切れないほど語られ、喧かれ、非難され、議論された。そして実際に数多の活動が被災地内外で行われてきた。そして、この動きは震災から 3 年近くたった今でも続いている。

本稿では、震災直後の演劇公演、特に間接的被災地である首都圏の演劇人¹の活動を中心に、震災「後」の芸術活動の実際について考察を行う。テレビやラジオといったマスメディアの動向については、メディア論的観点から様々な研究がなされているが²、舞台芸術やイベントの中止・あるいは震災直後の活動の変化について取りあげた研究はほとんどみられない。

被災後の舞台芸術活動に関する論考としては、阪神大震災後も（国際演劇評論家協会 [AICT] 日本センター関西支部 1995）、そして東日本大震災後にも（ニッセイ基礎研究所・いわき芸術文化交流館アリオス 2012）、劇場や演劇団体の取り組みなどが書籍化されている。演劇を含む舞台芸術は、人々（作り手も観客も）が一定時間ある場所に集まって「上演」する形式をとるため、様々な技術が進んだ現代においても、場所と時間の制約はかなり強い³。

しかし、被災によって舞台芸術が受ける影響は非常に大きいにもかかわらず、研究があまり進んでいない領域といえる。そこで、本稿では散発的に語られた震災後の演劇公演の状況についての言説を収集し、当時の状況を再構築することを通じて、災害後の演劇公演

¹ 本稿では演劇活動に関わる人たち（劇作家・演出家・俳優・スタッフ・制作・劇場職員など）を総じて演劇人と呼ぶ。

² 例えば、被災地の放送局の状況を取材したり、震災直後からの報道の変遷をまとめた丹羽・藤田編（2013）などがある。

³ よってオーケストラなども同様の分析が可能であろうが、本稿ではとりあげない。

に関する考察を行う。まずは震災直後の演劇人たちの言葉を取りあげ、震災を演劇人たちがいかに受け止めたのか、そして震災が彼らの演劇活動にいかに影響をしたのかをみる。そして震災直後に行われた2つの演劇公演を事例に、公演実施に至るまでの過程を追うことで、震災後の演劇活動を可能にした（あるいは不可能にした）要因を明らかにする。チャリティや慈善公演などの面が強調されがちな震災後の演劇公演⁴であるが、予定されていた演劇公演がどのように変更を余儀なくされたのか、に着目することで、演劇公演をめぐる様々なアクターの動きが明らかになるであろう。

なお被災地域では文化施設への被害、あるいは文化活動従事者の被災は甚大であり議論すべき問題であるが、現時点では個人での資料収集や実態把握に限界があるため、本稿では対象としない。

2. 公演の中止と続行

（1） 公演中止の要因——震災発生直後と、その後で

東日本大震災の影響は震災当日公演のみならず、その後数週間にわたり演劇公演に影響を及ぼした。劇場の閉鎖や公演の中止・延期も相次いだ。その理由をみると、被災による劇場への物理的被害のほかに、今回の地震に特有の要因もいくつかみられる。

まず小劇場支援サイト「fringe」のまとめをもとに、東京・神奈川の震災後1週間の上演状況をみよう⁵。震災当日に公演を予定していた36団体のうち、昼公演上演中に震災が発生し中断した公演が7公演、震災の発生した11日当日の夜公演を実施したのは7公演にとどまる。

震災発生日の中止理由については「安全」や「交通手段が確保できない」といった要因が最も大きい。音楽ホールでは、水戸芸術館のパイプオルガンの破損、ミューザ川崎の客席天井崩落など大きな被害が報告されたが、劇場に関しては幸いなことにそのような大きな被害の報告はなされていない。とはいえ舞台機構や設備が震災のゆれによって内部で破損している可能性があり、技術スタッフによる目視の点検はできたとしても、余震や時間の経過によって、その後の上演中に舞台設備が破損や倒壊をするリスクは残されていた。

交通手段についても、震災発生直後には首都圏の鉄道網がほぼすべて寸断されていたため、観客のみならず出演者やスタッフも含めて劇場への行き来の手段が保障できない状態であった⁶。さらに、震災当日以降断続的に起こった余震もまた、主催者側に上演中止決定を踏み切らせる要因となった。公演中に余震が来てもはたして適切に対応ができるのか、「余震が来る」とわかっているなか観客も出演者も公演そのものを楽しむことができるのかという不安が、常に存在した。

このように震災による公演中止の理由は、劇場の安全問題や、交通手段確保の困難、そ

⁴ チャリティ公演については補論を参照のこと。

⁵ 3月11～21日にかけての公共劇場12箇所（14団体）、商業演劇系劇場10箇所（11団体）、小劇場系19箇所（35団体）の動向が詳細にまとめられている。「東日本大震災における東京・神奈川の公演対応状況まとめ」 http://fringe.jp/files/topics/shinsai/#footnote_03
なお、本稿中URLは全て2014年1月14日最終確認。

⁶ 震災発生が金曜の昼であり、当日夜が初日の公演が多かったことからリハーサルのために震災発生時点で劇場にスタッフや出演者が集まっている場合が多かった。

して余震への不安があげられる。そのため、劇場の安全点検の実施や避難経路の確認等を行い、震災直後に問題となった要因が解決された劇場では公演を行う団体もあらわれた。例えば劇団四季は11・12日のみ公演中止にし、13日以降は再開した⁷。

しかし公演中止は震災当日のみならずその後も継続したことにも注意が必要である。舞台機構や劇場、公演運営における安全が確保できたにもかかわらず、公演中止となったことには別の要因があるのだ。

それは、震災発生後に徐々に広まったいわゆる「自粛ムード」である。被災地での支援・復旧活動が続くなか、コンサートやスポーツなど文化産業全体として多くのイベントや催し物が中止となった。そのなかで、商業演劇のみならず、非営利的演劇の公演であっても継続している訳にはいかない、という「空気」が作り手側にも、そして観客にも共有されはじめたのである。

この「自粛ムード」は、原発事故に伴う電力不足問題によってさらに増幅された。というのも、演劇公演は照明設備や音響設備の使用によって大量の電力を消費する。そのため、電力不足のなかで多量の電力を使用する演劇公演を行うことへの批判は少なからずあった⁸。さらに、神奈川県神奈川芸術劇場、武蔵野市の吉祥寺シアターなど23区外の劇場では、3月14日から実施された計画停電も大きな課題であり、上演中止決定要因のひとつになった。計画停電実施当初は実施予定が直前までわからなかったため、（特に東京23区外の）劇団・劇場関係者は「計画停電によって停電する可能性があるなら中止する」という判断をせざるをえなかった。

また、観客への配慮という点では、計画停電によって引き続き交通機関が乱れたこと、上演中も余震が続く状況であることなども中止理由としてあった⁹。例えば独立行政法人日本芸術文化振興会では、計画停電実施初日の3月14日、「このような未曾有の危機への対策が万全に行われるよう協力するため」、運営する5劇場（国立劇場・新国立劇場・国立演芸場・国立能楽堂・大阪の国立文楽劇場）での主催公演・イベントを3月末までの間まですべて中止する、と決定した¹⁰。

このように震災の影響による公演中止には震災直後の段階と、しばらく時間が経過してからの段階とでは、中止要因が異なる。

（２） 公演を「しない」という決断

震災後、演劇人は「こんなとき」という言葉に続けて、さまざまに自身の考えや意見を表明した。まずは「こんなときだから演劇をやっている場合ではない」というものである。ひとつひとつの公演中止決定は、それぞれ様々な意思と条件が交錯したせめぎあいの結果

⁷ ただし3月中は交通機関の乱れなどによる払い戻しの措置に応じた。

劇団四季「イベント情報・東日本大震災の影響に伴う公演の実施について」
<http://www.shiki.jp/navi02/news/013260.html>

⁸ しかし、公演中の電力使用量について具体的な数値が示されたわけではなく、あくまで感覚的に語られていたこともまた事実である。

⁹ さらに小劇場劇団特有の公演中止理由には、計画停電による（特に夜間の）行政サービスの縮小に伴い地域センターや地区会館などの練習場所（稽古場）の確保ができなかったから、というものもあった。

¹⁰ 2011年3月14日、読売新聞に掲載された広告より（各新聞に掲載）。

でもある。

この公演中止・自粛の空気のなかで、いち早く全公演の「自粛」を決めたのは「無名塾」の仲代達也である（『Vincent Van Gogh 炎の人』・於池袋・サンシャイン劇場）。彼は、公演初日当日に震災が起こったことを受け、13日には21日までの公演全日程中止を決定した。その最も大きな原因に「人の命」をあげ、原発事故を含めた災害の前に人々が混乱し、生死をさまよっているなかで「たかが芝居じゃないか？されど芝居ですけど…」と、命の大切さに勝つものはないことを訴えた¹¹。

あるいは、劇団「地点」の公演中止に至るまでの過程でも、同様の決断が読み取れる。劇団「地点」の『Kappa／或小説』の場合、初日公演直前に地震が発生し、その後1度公演ただけで神奈川芸術劇場での全公演を中止とした。三浦はのちに、震災当日から13日昼の唯一の本番上演、そして計画停電を受けての14日以降の公演中止決定に至るまでの記録を公開した。そこからは、当時の仔細な様子とともに関係者が抱えていた震災への不安や恐怖、そして上（行政）からの突然の決定や予測不可能な状況のなかで次第に劇団側・劇場スタッフ側共に疲弊をしていく様子が読み取れる（三浦 2011: 50-55）。

当時の状況を「結果的に露わになった誰かの無意識下にある気持ちを否定することはいきない」と三浦は振り返る。そしてその後の中止決定に対しても三浦は「後悔なし」と断言し、「創造は、余裕が生み出すものであるとき、はじめて豊かになる」と記す（三浦 2011: 54）。物理的・精神的余裕がないなかでの創造活動は、芸術家をすり減らすことになる。そのような公演であったときに、果たして質の高い作品が生まれるのだろうか、観客は安心して見続けられるのだろうか。そのような自問自答を三浦は抱いていたのであろう¹²。

神奈川芸術劇場と「地点」の場合、劇場側スタッフと劇団側で密に連絡が取られ、震災発生当初から双方のコンセンサスが比較的取れていたことは特筆すべきことであろう¹³。しかしどのように連携が取れていたとしても、実際に演劇を行うかということは別問題にある。災害を前にしては中止の決断は、災害という非日常において、演劇という非日常空間は必ずしも打ち勝てるわけではない、ということを演劇人たちに痛感させる機会ともなった。

（３） 公演を「する」という決断

震災当日やその直後は公演中止が相次いだ、数日間の公演中止を挟んで公演を続行した団体も存在した。そのような公演はメディアにおいて「復興」という意味あいを持って取りあげられていた。エンターテインメント業界ではシンディー・ローパーの来日公演（2011年3月16日～18日・渋谷オーチャードホール）をめぐる一連の動きが象徴的である。震災当日に来日をした彼女は、「私を迎えている日本に背を向けて帰るなんて考えられなかった」

¹¹ 震災直後はウェブサイトに掲載された。現在公式ウェブサイトでの閲覧は出来ないが、この全文は『悲劇喜劇』で高橋豊が全文を引用した（高橋 2011:19）。

¹² その後3月20日にびわ湖ホールでの公演を無事迎えた。

¹³ ただし神奈川芸術劇場は3月14日以降「主催公演」の中止を決定したのであり、貸館事業についての言及はない。この経緯をめぐる劇場側の説明と情報開示不足について「fringe」管理人の荻野達也は館側の対応を批判した。「神奈川芸術劇場は震災時の自主事業中止について説明責任が足りないのではないか」fringe 2011年7月3日
<http://fringe.jp/blog/archives/2011/07/03155902.html>

と取材に対して答えた¹⁴。

このように、震災後に芸術活動や公演を行う場合、作り手側は何らかのメッセージを発した。「こんなとき」であっても、あるいは「こんなとき」だからこそ公演を行うというものである。なかでも東京芸術劇場中ホール（現プレイハウス）で公演を行っていた「NODA・MAP」野田秀樹の「劇場の灯を消してはいけない」という言葉は、震災後の演劇人の発言として注目された¹⁵。

そもそも野田がコメントを出したのは、公演中止の動きが主流になりつつあったなかで、公演続行や再開に対して疑問を投げる複数の声への回答として、「公演を再開するときにか言わなくてははいけないだろうと考え」たためであった。野田はこのコメントを「非常にシンプルな『東京は被災したわけじゃないので』と」という意味だったと位置づける（別役・野田 2011:40）。結果として野田の発言は公演推進派の後押しとなったが、野田自身は、「外や世間に向けたもの」というよりは「来てくれたお客さんに向けたコメント」だったため、この言葉が「独り歩き」した印象があった、と後に語る（別役・野田 2011: 41）。

それぞれの演劇団体には、様々に公演が続行できない物理的・人的・あるいは心情的理由があったのは確かである。野田は、公演中止も公演続行もどちらも「劇場にとって、劇団にとってぎりぎりの選択」であり、「両方あったことが良かったと思う」と述べる。彼が怖れていたのは「劇場にだけ」あるいは「文化にだけ」「その矛先（震災の影響からの中止要請:引用者註）が向かう」ことであった（野田 2011: 25）。演劇は生命の維持には直接関係がない、だからこそ、中止すべきだ、という論理がまかり通ってしまうのであれば、それは由々しき事態である。しかしその一方で、悩みぬいた末に公演を中止した人たちを、公演を行った側が「どうして上演しないのだ」と非難したり、公演中止をした団体が上演した団体に劣るものだと判断されることはあってはならない、ということである。

同様に演出家の松本修も、「こんなときでも」演劇をやるやらないは各自の判断であることを強調する。「やる人がえらいわけでも、やらない人が謙虚だ」とうわけでもない。そして震災に対して繰り返されるお見舞いの言葉に「一見誰も批判できない言説」が隠れているのではないかと疑義を示す（松本 2011: 27）。

もちろん、（東北地方を中心として）震災直後に物理的に公演が不可能であった状態での公演中止と、余波的な公演中止（自粛）は分けて考えなければならない。このことについては野田も「太平洋側の東北の被災地でお芝居がやれるかというと、現実にはできません。だが、東京は今やれるわけだから」と話す（野田 2011: 22）。さらに東京で演劇公演が「やれる」という状況であっても、単純に「できた／できなかった」とは二分できない。公演にかかわる人々が抱える様々な事情が折り重なったうえで、それぞれの判断がなされたのである。

震災によって公演中止・延期がされた作品であっても、その後改作されて上演に至った作品もある。さらに、直接的・間接的に「この震災がなければ生まれなかった」という作品は枚挙に暇がない。「震災」という非日常を経験してしまった現代の演劇人たちは、観客

¹⁴ 「『日本人は強い』激励——シンディー・ローパー来日公演で募金」『朝日新聞』 2011年3月21日17面。野田秀樹も彼女の活動に後押しされたと語った（野田 2011: 24）。

¹⁵ 3月15日以降の公演で上演前に読まれた挨拶文は下記URLで閲覧可能。

『悲劇喜劇』（2011年6月号:16-17）にも全文が掲載された。

<http://www.nodamap.com/site/news/2011/03/206>

も含めて、それを避けて自身と演劇の関係をとらえることが難しくなったことは事実である。震災の影響は、今後長期的に演劇活動に表れてくるものであり、引き続き注視していく必要がある。

3. 公演中止と無料公演——二兎社『シングルマザーズ』

(1) 下りた幕を再びあげるために——東京公演

本節では、震災後に「東京公演と東北での公演」を予定していながらそれぞれ別の形をとったふたつの事例をみる。間接的被災地である首都圏と、直接の被災地である東北地方での双方の上演に至る過程はいかなるものだったのだろうか。

ひとつは、震災当日が東京公演期間中であり、その後4月12日に宮城県で公演を行った劇団「二兎社」の『シングルマザーズ』である。この劇団は、震災による東京での公演中止と、東北でのチャリティ公演というふたつの出来事を経験した。

「二兎社」は1981年に設立され、作演出家永井愛が主宰する劇団である。永井愛は1999年に演劇界の芥川賞といわれる岸田國士戯曲賞を受賞した。国歌斉唱問題などの社会問題を題材に取りあげ、「自ら考える姿勢を演劇の場から発信し、観客自身を当事者にするような、『考えるエンターテインメント』としての作品¹⁶⁾」を作り続けている。『シングルマザーズ』は、シングルマザーの支援ネットワークの事務所を舞台とし、彼女たちの姿や現状を描いた作品であった。

『シングルマザーズ』は、池袋の東京芸術劇場小ホール1（現シアターイースト）にて2月20日～3月27日の1ヶ月以上にわたって公演を行い、その後さらに1か月をかけて地方公演を行う予定であった¹⁷⁾。震災が起こったのは東京公演も終盤に差し掛かった頃であった。

震災発生時に公演はなかったものの、劇団側の判断の結果、同日19時の回は劇場サイドとも協議し、「お客様の安全面および交通の麻痺を考え」中止された。そして、11日21時18分に劇団側は「都の命により、日曜いっぱい閉鎖されることが決定したため二兎社は、公演をすることが出来なくなりました」と発表した¹⁸⁾。

この4日間の公演中止について後に永井は、都と東京芸術劇場を管理運営する公益財団法人東京都歴史文化財団（『シングルマザーズ』は同財団との提携公演であった）による一方的な命令であったと話す。これは、隣の劇場で上演をしていた「NODA・MAP」も同様であった。公演中止当初は保証についても一切議論にあらなかったが、その後劇場からの保証が提案され、現在では合意に至ったという（石井ら 2011: 12-13）¹⁹⁾。

¹⁶⁾二兎社オフィシャルサイト <http://www.nitosha.net/info.html>

¹⁷⁾東京（亀戸）、栃木、埼玉、福岡、三重、宮城、岐阜、長野（松本）、新潟、愛知、滋賀、香川、福井、石川の各都市。

¹⁸⁾日刊シングルマザーズ「3月11日（金）から13日（日）まで公演中止」

2011年3月11日 <http://singlem.sblo.jp/article/43797793.html>

¹⁹⁾ 前述の神奈川芸術劇場のように意思疎通がうまくいった例もあるが、公共劇場が製作にかかわる公演において、行政・財団・劇団間での補償問題や責任問題が浮き彫りになった場所はいくつかある。しかし、劇場職員（芸術財団職員）もまた、東京都の決定と劇団側との協議の狭間において困難であっただろうと、永井は推測している（石井ら 2011: 13）。

震災後4日間の中止を受け、永井ら二兎社のメンバー、スタッフ、そして出演者の間には「みんな一日も早く再開したい」という思いが共有されていた。これは意志というよりも「理屈を超えた私のエゴ」だったと永井は語る（石井ら 2012: 22）。永井にあったのは、「こんなとき」についての思案や逡巡よりもむしろ、公演ごとによくなりつつあった作品を観客に届けたいという願望であった。その後16日の公演再開後から徐々に客足が戻り、追加公演も実施し、東京公演は満員御礼のうちに幕を閉じた²⁰。

（2）忘れがたい不思議な公演体験——宮城公演

二兎社の公演は宮城県南部に位置する大河原町のえずこホールがでも予定されていた。そのえずこホールでの公演に至るまでの経緯について、永井は5月8日に行われた公開フォーラムにて次のように語った（石井ら 2011: 13-15）。

東京では4日間劇場が使用できなかったため、主宰の永井をはじめとする劇団関係者は、「いくらなんでも無理だろう」と宮城公演ができるものとは震災発生直後は考えていなかった。しかし震災後しばらくしてえずこホール館長の水戸雅彦から、「えずこ公演はどうしますか」という話し合いのための電話があった。えずこホール側では、館長自身は公演を行いたいと考えていたものの、それが職員全員の合意ではないため、判断しかねていた。そこで永井と演出助手、舞台監督の3人は、東京公演終了後、現場の状況を確認するため直接えずこホールへと様子を見に行った。

ホール自体に被害はほぼなかったものの、原発から75kmの地点であったため放射線量も東京の数十倍であり、車で数時間走った沿岸部には津波の被害がそのまま残っていた。このような現地の様子を知るにつれ、現地で公演をやりたいという気持ちを強くした永井らはその旨を館長に伝え、無料公演として上演することを決定した²¹。館側としても、館長が当日の公演前の館長挨拶で「この公演をえずこホールの復興第一弾にする」と述べたように、この公演を劇場の再開のきっかけにしようと考えていた。

また永井は、避難所に来ている人たちにも見に来てもらおうと劇場側に依頼をした。しかし、避難所によって責任者の対応がさまざまであったという。『「演劇を見に行かないかなんて（避難している人々に：引用者註）知らせることはできない』とはっきり断られた避難所もあり、一方で『それはいいことですね。みんな喜ぶますし、バスも出してくれるなら是非行きますよ』』といった避難所もある状況だった。公演当日800人以上ある客席は満席になったが、避難所からの観客は30名程度だったようだ。当日は仙台方面からの観客も多く、客席やロビーは東北の演劇人たちが無事を確認する場としても機能した。他方アンケートでは「無料公演だということで生まれて初めて演劇を見に来たが、とてもよかった」というコメントもあった。永井はこの宮城公演を次のように振り返る。

本当に忘れがたい、不思議な、体験したことのないロビーに体験したことのない客席、それから終演後の雰囲気……まだなかなか言葉にできないんですけど、やってよかった

²⁰ 日刊シングルマザーズ「東京公演、大盛況で幕を降ろしました」

2011年3月26日 <http://singlem.sblo.jp/article/44053001.html>

²¹ 同公演はえずこホールの主催事業として館に購入されていた。すでに売られていたチケット代は当日返金することになり、永井も「今回についてはお金をもらうわけにはいかない」と素直に思うことができた振り返る。

たなと、私たちこそ何かの力をいただいたなと思っています。(石井ら 2011: 15)

無料公演という形ではあれ、震災後も予定通り作品を上演できたことは、観客のみならず劇団や劇場の人々にも、想像以上の収穫を与えた。震災後の高揚感を反映したかのようなこの「体験したことのない」雰囲気は、地域の人々や演劇人たちが抱いていた公演の成功への気概と復興への勢いが重なり合った結果である。

ただし、永井は「体験したことのない」この公演の雰囲気に対して、『シングルマザーズ』という芝居を超えたところで、人が集まっていたという印象が圧倒的」であったと振り返り、冷静に分析した。

えずこの方たちは、この芝居について「よかった」っていうしかないわけです。タダで上演しているものに、「いや、イマイチでしたね」なんて言えませんよ(笑)。だから「よかったです！感動しました！」という言葉はうんと割り引いて考えなくちゃいけないだろうと思います。(石井ら 2011: 23)

震災直後には「公演がある(できる)」という状況自体が、祝祭空間を生み出した。震災後の非日常のなかで、演劇上演を通じて震災とは別次元の非日常の経験が被災地の人々にもたらされた。これはそれまで芝居に関わっていた人であれば仲間たちと会うことのできる喜ばしい機会でもあり、芝居を見た経験のない人であれば演劇との新たな出会いをもたらす場であった。作品内容と彼らの感動の間には直接の結びつきがあったとは限らない。むしろ「人が集まれる」場としての公演の場が機能していた側面があった。

永井が示したように、震災後の公演の評価に作品の質や内容への評価とは異なる軸があったことは確かである。演劇人たちはこのような特異な形での成功談を鵜呑みにせずに、事後的に冷静に事実を分析・判断をする必要があるだろう。このことは、震災を利用するのでも震災に踊らされるわけでもなく、芸術家たちが震災をいかに受け止めるのかということにもつながる。

4. 公演中止を経て、ワークショップ公演へ——ままごと『わが星』

(1) 劇場と避難所の間で——劇場の取り組み

もうひとつの例としては、劇団「ままごと」による公演『わが星』である。この作品は東京やそのほかの都市では問題なく上演できたものの、いわき公演が中止になり、かわりに別会場・別形式で公演することになった。

『わが星』は2009年10月に東京都三鷹市芸術文化センター星のホールで初演され、「観客、批評家より圧倒的な支持を受け、千秋楽には当日券を求める観客が長蛇の列を作った²²」作品である。2010年、主宰の柴幸男は『わが星』で岸田國士戯曲賞を受賞した。そして2011年4月より、三鷹公演を皮切りに、全国各地(三重・名古屋・北九州・伊丹・いわき)を

²² ヒップホップの手法を演劇に持ち込み、ソートン・ワイルダーの「わが町」に着想を得ながら、ひとりの少女の一生と地球の一生を重ねて描いた作品である。

『わが星』公演特設ページ <http://www.wagahoshi.com/about-1/>

回る『わが星』の再演ツアーを予定していた。

再演の幕開けの会場となった三鷹市芸術文化センターは、震災による直接の施設被害はなかった。しかし計画停電の影響を受けて「3月中は全施設を午後5時で閉館」という市の決定に従い、3月中は4つの主催公演を中止にせざるを得なかった²³。しかしその後4月に入ると計画停電も落ち着いたことから、ままごとは4月15日～5月1日まで予定通り『わが星』を上演、各地での公演も大盛況のうちに閉幕した。

ただし『わが星』いわき公演については、中止せざるを得なかった。というのも、会場となる「いわき芸術文化交流館アリオス（以下「アリオス」と略記）」は震災直後に8月31日までの全利用を中止したからであった。再演ツアーの最終地であったいわき公演の中止が発表されたのは震災発生直後の3月20日、いわき公演のチケット発売直前であった。

アリオスが利用停止となった理由には、震災直後から避難所として機能したことが大きい。震災以前、各地の劇場で避難所指定を受けているところはほとんどなく、アリオスも同様であった。しかし地震当日、次第に雨が雪に変わるなかで、アリオスは劇場向かいの公園に避難していた人々を急遽収容せざるを得なくなった²⁴。その後市から正式に避難所指定をうけたアリオスは、舞台設営用のリノリウムやパンチカーペットを床に敷き詰め、畳や座布団、観客用に貸し出す膝掛けなど「劇場」としての備品を最大限利用した避難所運営を行った。その後5月5日までアリオスは避難所として機能し、最大220人の避難住民を受け入れることとなった²⁵。アリオス支配人の大石時雄によれば「いわき市内で安全かつ素敵な避難所」であり、他の避難所から親戚や知人を呼び寄せる人もいたという。

避難所としての役割が終了した後、ホールの保守点検や中止公演のチケットの払い戻しなど徐々に業務を再開させたものの、施設の保守点検の必要に加え、被災した市役所の建物から移動してきた市役所機能の一部がアリオスにあったために、本格的な活動再開はまだ遠かった。そこでアリオスでは、6月より劇場施設を使用しない形での自主事業の展開から館の営業を再開させた。

そのうちのひとつが、アーティストやパフォーマーが直接教育の場やコミュニティに赴いて公演を行う「おでかけアリオス」である。アウトリーチ活動をして地域住民との交流を目的に行われていたこの事業は、劇場という場をなくした芸術活動の受け皿となった²⁶。「アーティストや『生の』芸術にふれることで、震災等による大きな不安やストレスを感じている子どもたち、そして被災した市民の心が少しでも和らいだり、感性の豊かさを取り戻したりする一助となるようなプログラム」を届けることが、アリオスが復興のために選んだ第一歩であった²⁷。

そして震災後の「おでかけアリオス」第一弾として行われたのが「ままごと」の高校生

²³ 芸術創造環境はいま——小劇場の現場から 第10回「小劇場レビューマガジン Wonderland <http://www.wonderlands.jp/archives/18020/#more-18020>

²⁴ 震災当日アリオスには150人が避難をした（いわき市の発表）（榎木 2011: 46）。

²⁵ 「大震災と芸術文化 現場からの証言」（2011年6月14日・早稲田大学小野梓記念講堂）での大石の発言。また、避難所指定を受けていなかったため食糧の備蓄はなかったものの、緊急時の貯水タンクはあり、断水時に活躍した。

²⁶ ただし、いわきでは放射能の影響があり実際に「外」で活動することはできない。

²⁷ いわきアリオス「【重要】6月、「おでかけアリオス」から主催事業を始めます（2011年5月31日）」<http://www.iwaki-alios.jp/cd/app/index.cgi?CID=news&TID=PAGE&dataID=00320>

向けのワークショップと、『わが星』のリーディング公演である。本来のいわき公演予定日であった6月4・5日に、いわき総合高校の演劇実習室を借りて実施された。

会場となったいわき総合高校は2004年に創設された総合高校であり、日本の公立高校では唯一ともいえる「(現代) 演劇」を専門で学べる高校である²⁸。いわき総合高校で行われている演劇教育は専門的な俳優を目指すための教育ではなく、コミュニケーション教育の要素が強いことが特徴的である(石井 2011: 36)。演劇担当の高校教員のほかに、東京で活動する演出家を招いての指導や公演(いわき以外へ出張公演も含む)も行われる。

リーディング公演に先立って「ままごと」が行ったのは、いわきの高校生を対象にして『わが星』の作品内で使用された楽曲を用いてのラップ詞創作のワークショップであった。これは出演者と公演地の高校生がグループになりその地のバージョンの『わが星』を作る、という各地で展開されてきたワークショップであった²⁹。

「ままごと」の2日間に渡るこのプログラムは、昼間はワークショップ、夕方にリーディング公演というスケジュールで行われた(4日は公開リハーサル、5日が本番)。会場の大きさや設備に合わせ、他会場では照明や舞台装置でみせていたシーンの重点を音響³⁰や俳優の動きに置き換えるなど演出の微調整はあったものの、「リーディング」と銘打ちながらも会場の作りや俳優たちの演技はほぼオリジナルの上演どおりであった。この公演は無料でいわきの人々に向けて上演され、両日ともに約100名が観劇し(ニッセイ基礎研究所・いわき芸術文化交流館アリオス 2012: 58)、Ustreamでも配信された³¹。

劇場公演は中止になったが、何らかの形で現地公演をしようという働きが、ワークショップとリーディング公演の実現につながった。「二兎社」の『シングルマザーズ』と同様に、『わが星』もまた、被災地域の劇場の復興の第一歩として位置づけられる。被災地域の芸術文化施設の活動を再開させるに当たって、外部からの公演受け入れが起爆剤として機能したのである。

(2) 被災地と向き合うこと——非被災者の葛藤と、被災者の願い

しかし、柴自身は震災直後から被災地での公演を積極的に考えていたわけではない。彼は『悲劇喜劇』の震災特集において、震災直後は自身について語る言葉を失っていたと振り返る(柴 2011: 31-33)。そして震災から3週間余りたった4月4日、柴はいわき市へ向かった。その理由を「僕自身のためでしかない」と柴は述べる。

もし仮に、このまま公演が中止になったとしよう。例の「邪魔になってはいけない(柴は震災直後被災した人々の邪魔にならないようにと東北地方の知人たちにメールや電

²⁸ ままごとの柴幸男は2010年に2年生のアトリエ公演の演出を行っていた。

²⁹ ワークショップの終わりには各グループが発表を行い、優秀作品が決められた。いわきでのこのワークショップには2日間で77人の高校生が参加した。

³⁰ いわき公演の音響は、作品に楽曲提供を行ったロコロ(くちろろ)が生演奏を行っていた。会場の大きさや被災地ということを考慮して普段よりも音圧や音量は控えていたという(いわきリーディング公演後のアフタートークより、2011年6月5日)。

³¹ 5日の公演では最大で217アクセス、延べ596アクセスの視聴があった。この動画は現在でも視聴可能である(2014年1月14日現在の視聴回数は4491である)。

<http://www.ustream.tv/recorded/15179360>

話などで連絡を取らなかった:引用者註)」という言い訳をして、僕はいわきへ行くこともない。だけど、じゃあ、いつになったら僕は行けるようになるのだろう。あの人たちに会って、話ができるようになるのだろう。いや、おそらく、できない。僕はずっと後ろめたい思いを抱きつつ、二度と行くことが、会うことができなくなる。(柴 2011: 31)

自分が何もできない、できなかったからこそ、「僕自身のために」いわきに向かうことを柴は決めた。公演のためや、いわきの人々のためではなかった。

いわきを訪れる前に柴が連絡をしたのは、いわき総合高校演劇担当教員の石井路子と、アリオスの職員（演劇プロデューサー）今尾博之であった。訪問した際に、いわきの若者が希望を持てるような芸術を劇場は創造していかなければならないと語った今尾の言葉、高校のアトリエを使ってでもいわきでの公演をして欲しいと話した石井の言葉、そして変わってしまった海岸沿いの風景と、震災前と変わらずにあったいわき市街地の風景、これら様々なものが柴には深く印象づけられた。そしてこのいわき訪問を経て柴は「自分の公演は、なんとか、形を変えてでも、なくさない。それだけで意義があるのかもしれない」と、いわき公演実現に向けて決意した（柴 2011: 33）。

柴は自身の作品を再演する際に、上演を重ねるたびに作品を進化させていくかたちと、変わらずに作品を上演させていくことに意味を見出していくかたちとの2種類があるという。芝は今回の『わが星』の再演では後者を選択した。大きく変わってしまった世の中で「だけど、それでも変わらないものがある」ということを、「光のように、ただそこにある存在として、描きたい」という思いを、『わが星』を2年前と同じように上演することによって表現しようとしたのである³²。それはいわきを訪問したときに、震災によって変わってしまったものだけではなく、まちの風景に残る震災以前と変わらない日常を見つけ、震災以前からの知り合いに出会ったことによって、変わってしまったといわれる震災後の社会で、確かに変わらずにあるものを柴自身がみいだしたからかもしれない。

「ままごと」による『わが星』のいわきリーディング公演は、演劇によって若者の未来を照らしたいというアリオスの職員と、ぜひ公演をやってほしいという石井らいわき総合高校の教師や生徒たち、そして「公演をなくさないようにしたい」と決めた作演出の柴、そして俳優たち・スタッフたちの心情が重なり、実現した。『わが星』の上演は、震災以前にやっていた活動の蓄積やその関係のネットワークがあったからこそその動きであり、震災後も「変わらずに」自分たちのできることをしようとした結果でもある。「変わらずに」行うことは、様々な状況が変わってしまったなかでその変化に対応することである。

このような場や状況に応じた臨機応変の対応に加え、演劇には困難な問題を乗り越えるためのきっかけになりうる。石井が語るように、いわきが抱える問題とそれに対する外部の反応との温度差を乗り越える際に、演劇によって育まれる創造力が力をもつことは考えられよう（石井 2011: 39）。困難な状況を打破することもまた、ひとつの創造活動であり、演劇を含め芸術活動における柔軟さや創造力は、復興にも求められるのかもしれない。

³² 『わが星』東京公演当日パンフレットより

5. 震災後に作品を上演すること

(1) 被災地から離れた地で公演すること

本稿では震災後に演劇公演を行うことについての演劇人たちの言説と、実際に東京と東北地方で演劇公演を行ったふたつの劇団の例をみてきた。

まず大前提として、芸術は直接人の命を助けられるわけでも復興活動になるわけでもない。ただし「人の命が助けられない」こと、あるいは「直接（あるいは即時的に）被災者の役にはたたない」ことと、それが「無駄」であることは別問題である。

何らかの災害後、公演が可能な地域や場所で公演を行うことについては、可能な限り正確に状況把握をし、そこで作品を作る公演関係者たち（作演出家・俳優・スタッフなど）と劇場職員や担当者とは、互いに納得して判断を下すことが理想的である。他方、特に公立劇場の場合、（主催や共催公演の場合は特に）行政「命令」を受け入れざるを得ない状況に陥ったことも事実である³³。「fringe」の取り組みにあるように、今後同様の事例が起こったときの判断材料とするためにも、公演の公演続行・中止判断過程についての詳細な記述や記録を残しておくべきである。

さらに、この震災を機に各劇場や劇団で避難誘導の確認や非常時の対応についての議論がなされるようになった。例えば舞台の裏方団体やイベンター等 16 団体からなる劇場等演出空間運用基準協議会は、『劇場等演出空間の運用および安全に関するガイドライン——公演にたずさわるすべての人々に』（2010 年発行）を全面改稿し、震災などの緊急時の避難対応についての項目を加えた。震災を機にこれまで曖昧であった劇場の防災・安全についての議論に光が当たったことは、演劇界におけるひとつの成果である³⁴。

芸術家たちは芸術活動をし、作品を作ることが仕事である。そんな彼らが震災を経験して『私には演劇しかありません。今は自分にできることをするだけです』という種類の言葉を発するのは当然である（宮沢 2011: 8）。そもそも公演ができなくなることは「季節労働者」ともいえる演劇人にとってはとても困ることである（野田 2011: 22）。であるならばそのある職業が普段どおりの活動をしようとしていることに（当人や周囲が）過剰な期待をするのはどこか奇妙である。劇作家・演出家の北村想も書くように「論理的に書いておけば、この時期に（2011 年 4 月 4 日現在：引用者註）『演劇は無力だ』とか『演劇の力を信じる』などと述べるのは何の意味もナイ戯言だ（北村 2011: 11）」というのはもっともだ。演劇人たちにとって、演劇を行うことは、彼らにとっての日常を取り戻すという営みに過ぎない。

と考えると、本稿でみてきた演劇人たちが震災後に行ったのは、震災以前と変わらずに演劇人として「自分にできること、したいこと」をしただけ、つまり他の人々と同じように日常を取り戻そうとしただけといえる。それらの過程を振り返ってみたときに、結果としてそれが「震災後の演劇」と呼ばれ、周囲の人々あるいは社会になんらかの影響を、復興へのきっかけをもたらす可能性があるのである。

³³ 民間劇場や貸館事業の場合は、舞台機構に問題がない場合、公演続行／中止の決定権は使用団体（劇団側）にあった。

³⁴ 例えば公演前に避難時の案内をする劇団は確実に増えた。使用団体に本番前の避難訓練を義務付ける劇場もあり、新たな習慣として根付いている。

（２）被災地におもむいて公演するということ

震災後の被災地域での公演や演劇活動は、首都圏での公演とはまた別の形で震災後の演劇活動のあり方をあらわした。

「二兎社」と「ままごと」は、「予定通り」（に近い形態で）公演を行うことで、復興に寄与する活動を行った。決して慈善活動を行おうとしたわけではない。また、両劇団がある意味で成功したのは、震災以前から劇場職員が献身的・積極的に地域住民に働きかける劇場運営を行っていたこと、また劇場職員と東京の劇団（作演出家・俳優）の間に信頼関係があったことなどの好条件が重なったことも忘れてはならない。震災直後、人的・物理的資源の欠けている被災地において芸術活動を実施するためには、地域内外の人々との協力は不可欠であった。そしてそれは地域の劇場と住民の間にある地域内部で培われてきたネットワークと、東北と首都圏といったような外部とのネットワークの両方が上手く作用していた結果といえる。また震災を受けて、避難所としての利用を通して、地域での人が集まる場としての劇場のあり方の再考する動きや、劇場同士のネットワークや連絡の充実をはかる動きも徐々に広がった³⁵。

永井にしても柴にしても、震災直後は東北地方で公演ができるとは思っていなかった。しかしそれでも現地に赴き、公演が（当初とは異なる形であれ）できることを確認すると、現地で公演をする気持ちが起こってきていた。彼らは被災地で「できるなら公演をやりたい」「ぜひやってほしい」という人と出会うことで、「被災地で公演をしてもいいのだ」という思いになったのだろう。できる場所と迎えてくれる人々がいるならばそこで作品をみせたい、というのは演劇人としての自然な態度なのかもしれない。

とはいえ、永井の言葉にもあるように、震災直後の公演には「演劇公演」を越えた何かが働いていたことにも注意が必要である。宮城県名取市在住の劇作家・演出家の石川裕人は、4月の段階で「芝居が被災地に入るのはまだ早い」と考えていた。彼によれば当時の被災地は「どうしていいかわからない日々のなかで」の「明るい鬱」状態の毎日だったという（石川 2011: 35）。演劇公演を考える場合、このような独特の高揚感と、「芸術の力」あるいは芸術的価値はある程度分けて考えねばならない。

しかしそうであったとしても、震災から1～3ヶ月という、まだ被災地の芸術家が立ちあがるには十分な準備が難しかったこの時期に、外部から芸術活動がもたらされたことは、現地の演劇人や芸術家にとっても彼ら自身の活動再開のきっかけとして作用したといえる。

1995年の阪神大震災から1年後、当時の関西の演劇人たちは震災後の自分たちの活動記録やインタビューを「阪神大震災は演劇を変えるか」という書籍にまとめた。阪神大震災にせよ、東日本大震災にせよ、演劇が「変えるのか」という自問は社会の劇的な変化において「変わらなければならない（ならなかった）」という事実が背後にある。

阪神大震災直後もまた「被災地に芸術が入るのは早い」と言われていた。それは今回の震災の状況とも重なる。当時新聞記者の内田洋一が書いた言葉はそのことを端的に示す。

³⁵ 例えば2011年4月から2年間にわたり「Art Revival Connection TOHOKU（アート・リバイバル・コネクション・東北、略称：ARC>T、通称：あるくと）」という被災地在住の芸術家（主に演劇人）が中心となって結成されたネットワーク団体が活動を行った。彼らも被災地外の芸術家やボランティア、専門家とのつながりを重視した活動を展開した。2013年4月4日以降は、新体制による運営を行っている。<http://arct.jp/>

薬と一緒に、演劇も“投与”する時期を間違っではいけない。極限状態の真っ只中では効き目がない。芝居は即効性がないのだから。薬で言えば、アスピリンではなく、漢方薬だ。大けがをして死にかけている人に、漢方薬を飲ませる医者がないのと同じである。

が、芝居は疲れた心をゆっくりと癒す効果はある。じっくりと治療をする漢方薬の効き目を期待したい。(国際演劇評論家協会[AICT]日本センター関西支部 1995: 133)

震災から3年近くがたち、被災地において震災をとらえなおす際に芸術が活用される例は数多く報告されるようになった。しかしその効果は短期で出るわけではないし、即時的なものではない。また、常に成功するとも限らない。他方、ただ芸術活動をやっていたにもかかわらず、何らかの予期せぬ効果や影響があらわれることもある。

さらに、偶然にも「NODA・MAP」が震災時に上演していた『南へ』が天災（噴火）下での人々の状況を描いていたように、この震災を直接に、間接に描く演劇作品、あるいは文学作品や美術作品なども確実に増えてくるであろう。それらの作品をいかに発表し、あるいは観客はいかに受け止めるのか。これは震災の記憶や記録、といった点からも向き合わなければならない問題である。

変わらざるを得ない状況で、演劇人たちは、そして芸術家たちは何を変えず、また何は変えてやっていくのか、それをひとつにまとめることは不可能である。しかしそれぞれの選択、それぞれの活動の積み重ねが、芸術家としての社会的存在を確かにする要素となっていよう。

補論 チャリティのジレンマ——被災地での継続的芸術活動の課題

二兎社の公演もままごとの公演も、無料公演、いうなれば「チャリティ」での公演であった。被災地を中心に日本各地（あるいは世界各地）でチャリティ公演が行われきたが、留意しなければならないのが「チャリティのジレンマ」である。

地震によって被害を受けたのは芸術関係者も同じである。震災による直接の建物への被害、公演中止のみならず、公演後の「自粛ムード」のなかでの公演中止や延期、さらには計画停電等への対応によるイベント規模の縮小によって芸術あるいはエンターテインメント産業の各職種に多大な影響を与えた。中小企業の倒産のみならず大規模企業であっても大幅な赤字や経営難に陥っているところも少なくはない³⁶。さらに石川も書くように、特に若いフリーの演劇人には「食い扶持であるバイト先を解雇される若者」も多くいた³⁷（石川2011:34）。特に非営利的、非商業的な芸術活動にたずさわる人の場合、チャリティ公演を行うことでかえって芸術関係者自身の首を絞めかねない。阪神大震災後に芸術文化被害についてまとめた報告書では、チャリティについて次のような記述がなされている。

震災後しばらくの間は、自身の被災もあり活動を停止せざるを得なかった、食べていくためにはそのうち活動を再開せざるを得ない。(中略) まずはたして客が集まるか、様

³⁶ 震災後の倒産第一号は福岡市に本社を置くイベント企画・運営会社「B I C」である。(産経新聞 2011年3月25日 ウェブ上で閲覧可能

<http://www.sankeibiz.jp/business/news/110325/bsg1103251738002-n1.htm>

³⁷ これはフリーランスの裏方スタッフや芸術関係の職の人であっても同様である。

子を窺うためにも被災者を慰め励ますチャリティ＝無料公演からスタートせざるを得ない。またそうこうするうちに、全国からの激励公演も阪神地区で数多く行われるようになり、いつしか市民はチャリティ慣れし、無料公演が当たり前という感覚になり、有料公演に行かなくなる…。(阪神・淡路大震災芸術文化被害状況調査研究プロジェクト実行委員会 1995: 29)

家財一切を失った人もいるなかで、震災直後被災者に芸術鑑賞に対価を支払うようにすることは酷である。しかし、いつまでも「無料」や「チャリティ」は続けられるわけではない。特に、非営利的・非商業的な芸術活動の場合、チャリティ公演やチャリティの芸術活動によって（ただでさえ苦しい生活の）芸術家の生活が苦しくなるのでは本末転倒である³⁸。さらに被災地での芸術活動を「継続して」行っていくのであれば単に芸術家や芸術創造に携わる側の自助努力だけではなく、現地でそれを受け入れる施設や行政あるいは企業などとも連携する必要がある。

芸術家個人の自己負担のみに依存するのではなく、芸術のための特定の義援金³⁹によって活動を支援することや、わずかながらでも経済が回るようにすることは、「日常」のなかに芸術文化が息づいていくためにも重要なことである。

付記

本稿は 2012 年 3 月 12 日に行われた「文研・院生たちによる 3.11 の研究発表会」での研究報告にもとづく。発表の機会をくださった ERESUS 関係者の皆様、当日コメントをいただいた方々には期して感謝をしたい。

【参考文献】

- 別役実・野田秀樹, 2011, 「対談 大震災と演劇」, 『悲劇喜劇』, (6): 37-56.
- 石井路子, 2011, 「福島で生きる私たちの未来——演劇教育のこれまでとこれから」, 『THEATRE ARTS』, (47): 34-41.
- 石川裕人, 2011, 「瓦礫の中へ」, 『悲劇喜劇』, (6): 34-35.
- 石井裕人・永井愛・内田洋一・西堂行人, 2011, 「公開フォーラム 震災後の演劇を語る」, 『THEATRE ARTS』, (47): 8-33.
- 阪神・淡路大震災芸術文化被害状況調査研究プロジェクト委員会, 1995, 『阪神淡路大震災芸術文化被害状況調査報告書』.(下記 URL よりダウンロード可能
<http://www.mecenat.or.jp/app/download/4730174574/1995hanshin.pdf?t=1319427160>)
- 北村想, 2011, 「震災と演劇の力」, 『悲劇喜劇』, (6): 9-11.
- 国際演劇評論家協会[AICT]日本センター関西支部(内田洋一・九鬼葉子・瀬戸宏・編集), 1995, 『阪神大震災は演劇を変えるか』, 晩成書房.
- 柗木博行, 2011, 「大震災に揺れた劇場」, 『THEATRE ARTS』, (47): 42-49.

³⁸ これは震災ボランティアについても同様の現象がみられる。

³⁹ 例えば企業メセナ協議会による「東日本大震災 芸術・文化による復興支援ファンド」(2011 年 3 月 23 日設立・126 件の事業に対して総額 6,300 万円あまりを助成)や、AAF(アサヒ・アート・フェスティバル)によるネットワーク募金(5 団体に対して総額約 150 万円を助成)などがある。

- 松本修, 2011, 「『こんな時やっていいのか』と『こんな時だからこそ』の間で考える」, 『悲劇喜劇』, (6): 6-8.
- 三浦基, 2011, 「3月11日は初日だった」, 『THEATRE ARTS』, (47): 50-55.
- 宮沢章夫, 2011, 「生きものである〈私〉」, 『悲劇喜劇』, (6): 6-8.
- ニッセイ基礎研究所・いわき芸術文化交流館アリオス, 2012, 『文化からの復興——市民と震災といわきアリオスと』, 水曜社.
- 丹羽美之・藤田真文編, 2013, 『メディアが震えた——テレビ・ラジオと東日本大震災』, 東京大学出版会.
- 野田秀樹, 2011, 「なぜ劇場の灯を消してはいけないのか」, 『悲劇喜劇』, (6): 21-25.
- 柴幸男, 2011, 「いわきとの距離」, 『悲劇喜劇』, (6): 31-33.